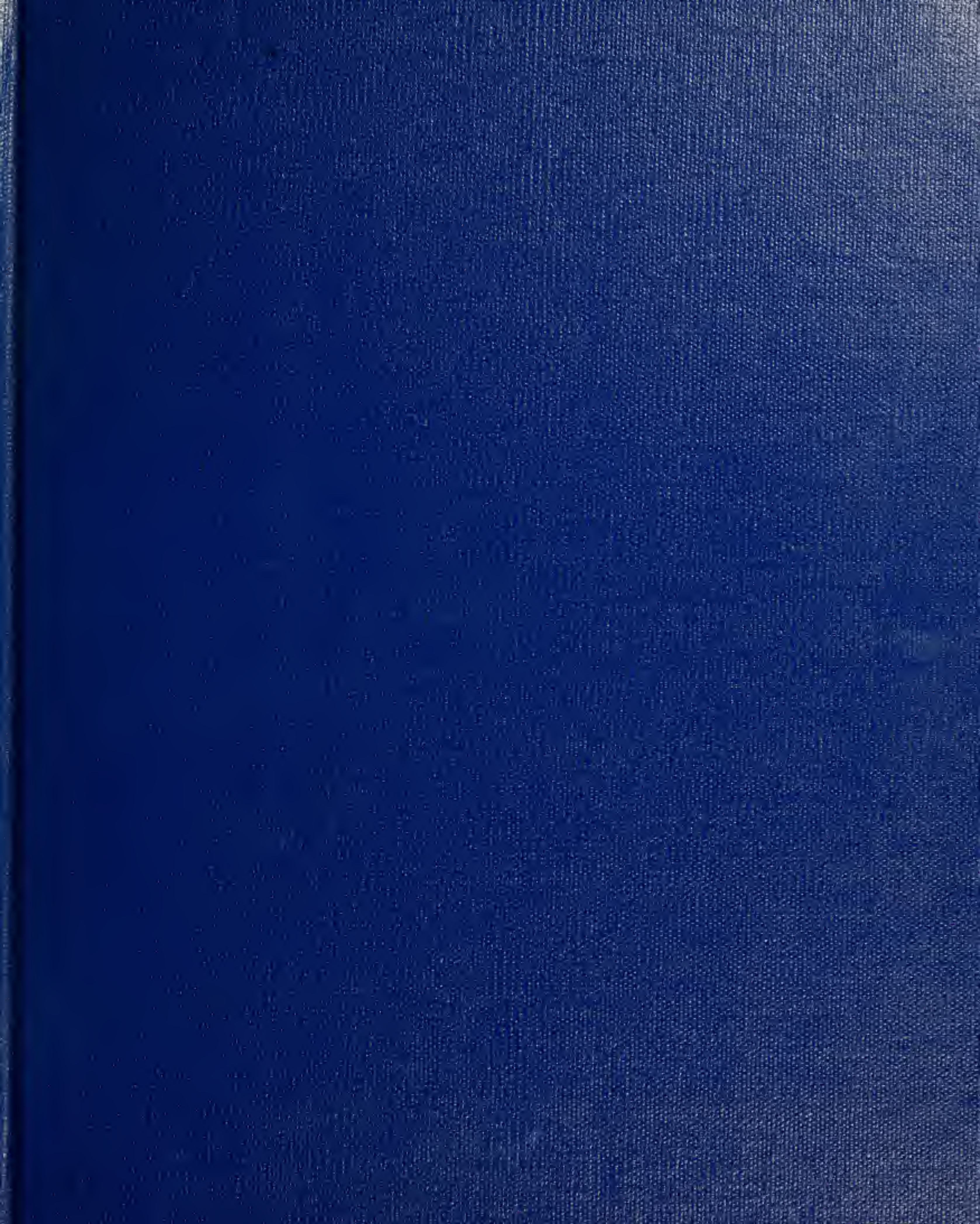


Henri RACHOU

LE MUSÉE DE TOULOUSE

PEINTURE-SCULPTURE

SCULPTURE

II

DESCRIPTION DES VIERGES ET PIETÀ

Photographies de M. Adolphe COUZI



TOULOUSE
IMPRIMERIE ET LIBRAIRIE ÉDOUARD PRIVAT
14, RUE DES ARTS (SQUARE DU MUSÉE)
—
1908

LE

MUSÉE DE TOULOUSE

PEINTURE-SCULPTURE

LE MUSÉE DE TOULOUSE

PEINTURE-SCULPTURE

Par Henri RACHOU
Conservateur du Musée.

Photographies de M. Adolphe COUZI.

Peinture. ... I. — *Description des Douze primitifs.* Plaquette de 56 pages, précédée d'une introduction, donnant la description du Musée (ancien couvent des Augustins) et des salles de peinture, format in-4°. avec reproduction de 23 photographies . . . . 5 »

Sculpture... I. — *Les statues de la chapelle de Rieux et de la basilique Saint-Sernin.* Plaquette de 32 pages, format in-4°, avec reproduction de 25 photographies... . . . . 3 50

II. — *Vierges et Pietà.* Plaquette de 48 pages, format in-4°, avec reproduction de 23 photographies. 3 50

Paraîtront prochainement :

Peinture. ... II. — L'Ecole toulousaine.
III. — Artistes de 1830.

Sculpture... III. — Chapiteaux.

Henri RACHOU

LE
MUSÉE DE TOULOUSE

PEINTURE-SCULPTURE

SCULPTURE

II

DESCRIPTION DES VIERGES ET PIETÀ

Photographies de M. Adolphe COUZI



TOULOUSE
IMPRIMERIE ET LIBRAIRIE ÉDOUARD PRIVAT
14, RUE DES ARTS (SQUARE DU MUSÉE)
—
1908

VIERGES ET PIETÀ

La plupart des Vierges et des *Pietà* de nos galeries proviennent d'édifices toulousains. Leur origine est presque toujours très incertaine. Elles figurent, dans quelques-unes de nos anciennes notices, sous des rubriques si fantaisistes, qu'il ne nous est pas toujours possible de les identifier, et nous sommes redevables, une fois de plus, aux manuscrits de Dumège des quelques renseignements que nous avons recueillis.

Disons en passant que, loin d'être particulières à la ville de Toulouse, les lacunes de ce genre, irréparables maintenant, sont tout à fait générales avant le dix-neuvième siècle. Antérieurement à cette époque, l'attention des érudits ne se fixe que rarement, et comme par exception, sur ces provenances que nous considérons avec raison comme capitales. Dumège, qui s'en préoccupe dès 1802, est en avance sur son temps. Il est malheureusement trop littéraire, trop imaginatif: ses descriptions, bien que précieuses puisque uniques, ont peu d'exactitude, et il nous est souvent impossible d'affirmer que nous possédons les objets qu'elles nous signalent. Les notes relatives à nos collections prennent fin avec sa vie. Après lui, malgré les progrès incessants des études archéologiques, nous n'avons que fort peu de renseignements sur les pierres sculptées ou inscrites que nous conservons si jalousement aujourd'hui.

Les œuvres d'art du Moyen-âge font presque toujours partie d'ensembles architecturaux. Conçues pour un tout dont elles sont un membre actif et souvent inséparable, tout qu'elles complètent et qui les com-

plète, elles perdent, quand on les en distrait, une partie de leur beauté ou, du moins, de leur aspect. Comparables aux tableaux qui se passent si difficilement de leur lumière et de leur bordure, elles exigent tous leurs appuis, et ce n'est pas impunément pour elles qu'on les arrache à leur milieu. Que de morceaux nous ont ému dans leur ambiance, qui ne nous inspirèrent ailleurs qu'une admiration relative! C'est, dans une certaine mesure, le cas des figures que nous allons examiner. Les jours diffus des grandes nefs, l'ombre changeante et dorée des chapelles leur prêtaient certainement une apparence de vie, que la sollicitude la plus assidue et le placement le plus favorable ne leur restitueront pas. Elles empruntaient leur mystère aux enfeux qui les abritaient, leur mouvement aux rayons changeants qui tombaient des hautes verrières. Rangées aujourd'hui le long de murs parfois lépreux, dans des éclairages horizontaux qui les creusent au lieu de les modeler, dépouillées de la couleur somptueuse que nous montrent encore certaines d'entre elles, et réduites à leur seule force, puisque rien, dans leur entourage, ne concourt plus à leur beauté, elles ne sont, hélas! que de magnifiques épaves à côté desquelles on peut passer sans se douter de leur maîtrise.

Parmi tant d'autres sujets qui sollicitent l'attention de l'archéologue, les modifications que les siècles apportent à la manière d'interpréter la Vierge nous semblent dignes d'être étudiées.

Ses images sont, de très bonne heure, nombreuses en Italie; mais si l'on trouve dans les catacombes « une matrone avec un enfant qui, blotti sur son sein, se retourne et, de ses grands yeux, regarde derrière lui comme pour défendre sa pâture »[1], on ne voit, à des dates correspondantes, rien de semblable dans nos contrées. Ce n'est qu'au huitième ou neuvième siècle que la Vierge apparaît chez nous dans la scène du crucifiement, où, conformément au texte de l'évangile, elle se lamente debout à la droite de la croix dont saint Jean occupe la gauche. Jusqu'au douzième, ses figurations sont peu fréquentes, mais les populations lui vouent alors un culte tout particulier; elles lui attribuent une part de divinité dont elles ne l'avaient pas encore investie, et, plaçant sous son vocable les grands édifices religieux qu'elles construisent de toutes parts,

1. A. Venturi, *La Madone*, P. I. — Reproduction dans *Le Musée*, revue d'art mensuelle, vol. V, nº 8, p. 139.

décorent de ses statues les tympans des portes principales des cathédrales.

Elle siège alors dans l'attitude représentative que prêtent à leurs impératrices les peintres du Bas-Empire, couronnée, nimbée, un sceptre dans la main gauche. L'Enfant, de face et dans l'axe, assis entre ses genoux, bénit de la droite à la manière grecque et soutient de la gauche le livre des évangiles. Ils sont entourés d'adorateurs, d'anges thuriféraires ou des animaux symboliques.

Ces œuvres, d'un art très inégal qui va de la sauvagerie la plus grande au raffinement le plus subtil, ont parfois la simplicité magnifique et l'incontestable grandeur des bas-reliefs assyriens. Elles débordent de réminiscences byzantines. Aucune tendresse n'y tempère la majesté de la Vierge, aucun sentiment terrestre la divinité de son Fils.

Un changement marque le commencement du treizième, et la mère, debout et triomphante, s'adosse dès lors, abritée sous un dais, au trumeau des grandes baies. Altière et grave comme une reine entourée d'hommages, la main souvent ouverte comme pour l'octroi d'une grâce, elle regarde droit devant elle et, plus divine qu'humaine, agrée, sans la douce expression que nous lui verrons plus tard, les prières qu'on lui adresse. Elle écrase quelquefois de son pied droit un lézard à tête de femme, tandis que son Fils, qu'elle porte sur son bras gauche, bénit encore de la main droite, tenant les évangiles dans la gauche.

Mais le génie novateur des maîtres de l'œuvre, sans cesse en quête de nouveau, ne pouvait se contenter longtemps de cet archaïsme grec, qui lui avait fourni de si beaux motifs : aussi les artistes le délaissents-ils rapidement et nous montrent-ils, à la fin du treizième siècle, une tendre mère dépouillée de toute grandeur qui, simple comme une femme, ploie comme elle sous son fardeau, et se penche, le sourire aux lèvres, vers le bambin rieur assis dans le pli de son bras. Jésus suit la même transformation ; ce n'est plus l'Enfant-Dieu pénétré de sa mission qui courbe sous son geste les peuples agenouillés ; c'est un bébé souriant et tendre, étranger aux choses divines, qui, jouant avec un raisin, une grenade ou un oiseau, ceint parfois le cou de sa mère de son petit bras potelé. Il n'est plus vêtu de ces étoffes orientales dont les plis fins et serrés dessinaient sur ses genoux des spirales déliées : il est tantôt nu jusqu'à la ceinture, les jambes grassouillettes dans des langes défaits, tantôt perdu dans de somptueuses dalmatiques d'où sortent ses petits pieds nus.

Les statues de la Vierge sont dès lors innombrables, et nous en aurions un nombre infini sans les guerres religieuses du seizième et la période impériale qui fut néfaste à nos monuments. Elles se répandent dans les villes et dans les campagnes, protectrices des sources, des ponts, des portes, des châteaux, des hôtels et des manoirs. Taillées dans les matières les plus précieuses ou les moins rares : or, ivoire, marbre, plomb, bois, elles remplacent les dieux lares dans l'intimité familiale, et voient comme eux naître, vivre et mourir les plus puissants et les plus humbles. Colossales, lorsqu'elles terminent les pignons des grandes façades, elles sont parfois si petites, qu'un enfant les tient dans sa main. La peinture, qui les avait revêtues d'un ton clair rehaussé de traits bruns, dont certaines figures romanes conservent encore les traces, les pare plus tard d'une grâce nouvelle, en parsemant à profusion le rouge, le blanc, le bleu et l'or de leur costume, de fleurs de lis, de paons, de roses, ou de méandres. Les siècles modifient à peine la forme de leurs vêtements : la Vierge conserve sa robe à manches étroites remontant jusqu'au cou, puis décolletée; son manteau tombant ou drapé qui passe d'un bras à l'autre à la fin du treizième siècle, et ses fines chaussures pointues arrondies à partir du milieu du quinzième; Jésus a une tunique, des langes et plus tard une dalmatique. Peu à peu leur image s'est transformée, et leur attitude tout à fait humaine, leur visage souriant, les plis de leurs ajustements semblables à ceux d'un épais velours ou d'une grosse soie doublés de fourrures, n'ont plus rien de commun, dans leur naturalisme élégant, avec les majestueuses et sévères conceptions des vieux artistes romans.

Une très ancienne figuration de la Vierge, la plus ancienne peut-être, à coup sûr la plus barbare de celles que nous possédons, se trouve sur un chapiteau double en marbre blanc, qui nous vient de l'abbaye de Saint-Pons-de-Thomières.

Le groupe, taillé dans un de ses grands côtés, remplit une gloire ogivale à orbe perlé et ne laisse, à droite, qu'un étroit espace, où festonne une draperie. Les deux personnages sont de face, dans l'axe et, détail très particulier, la Vierge a les deux côtés du corps parfaitement symétriques par rapport à cet axe. Sa tête est enveloppée d'un voile que ceint un bandeau perlé, et le siège, garni d'un coussin cylindrique, sur lequel elle est assise, a les bras terminés par des têtes de tigres à pupilles

incrustées de plomb. Sa jupe est striée de plis en éventail qui rayonnent vers son giron; ses pieds, trop petits, empiètent sur l'orle de l'auréole, et sont chaussés de souliers pointus légèrement recourbés. Elle tient à deux mains, les bras allongés, Jésus assis entre ses genoux. Paré du nimbe crucifère et curieusement disproportionné puisque sa tête et



CHAPITEAU DE L'ABBAYE DE SAINT-PONS-DE-THOMIÈRES.

sa main droite sont énormes et ses autres extrémités très menues, il bénit de la droite et tient de la gauche le livre des évangiles.

La gloire est flanquée des quatre animaux symboliques contournés, de face sur le grand côté, de profil sur les deux petits : en haut, l'aigle et l'homme; en bas, le lion et le taureau. L'homme ailé et barbu, qui devrait être à la droite du Christ comme le plus noble, pose sa droite sur l'auréole et tient dans sa gauche le livre des évangiles; il a les prunelles incrustées de plomb. Les trois autres animaux sont nimbés, les évangiles posés sur le sol entre leurs pattes.

Ce bas-relief est d'esprit essentiellement byzantin. Il donne à Jésus

toute l'importance que lui attribuent les artistes grecs, et relègue, comme eux, la Vierge au second plan. C'est, en effet, avec plus de respect que de tendresse qu'elle nous présente son Fils, dont le geste nous paraît volontairement souligné par la grandeur voulue de la main. Le modelé très rudimentaire des personnages est assez architectural, et nous semble bien compris. Il s'imprègne de l'art longtemps romain de la Provence dans la tête de l'homme, de réminiscences indo-chinoises dans celles des tigres ou des lions. Ne vous semble-t-il pas, si vous comparez leur facture précieuse au rude métier des autres morceaux, contempler les produits d'écoles étrangères l'une à l'autre, et êtes-vous bien sûr de n'avoir pas vu déjà grimacer ces fauves sur les inros, les netzukés ou les vases d'Extrême-Orient? Ce n'est d'ailleurs pas la seule fois que nous constaterons dans nos galeries des influences asiatiques. Nous en retrouverons de bien plus intenses dans les frises et les tailloirs de Saint-Étienne et de la Daurade, où telle fleur sera si hindoue d'esprit, de dessin et d'exécution que nous pourrons la croire ravie à une très vieille pagode! Ne sourions donc pas, comme de nombreux ignorants, devant ce chapiteau sauvage mais instructif; il a son éloquence qu'il faut comprendre. Il nous montre l'aube d'un art qui se dégage de ses langes et, très hésitant encore, se renseigne où il peut, avant de prendre son essor.

Une de nos figures les plus anciennes, après le morceau dont nous venons de parler, est celle qui décorait autrefois le portail de la salle capitulaire du prieuré de la Daurade[1]. Donnée à la ville en 1812 par M. Boyer-Fonfrède, en même temps que les chapiteaux du cloître, elle faisait pendant au roi David, si nous en croyons Dumège, qui a assisté à la démolition de ce monument.

Taillée dans un bloc qui porte des traces d'ancienne polychromie, la Vierge est assise sous un dais soutenu par une colonne monocylindrique et une colonne hexagonale, couronnées toutes deux de chapiteaux à feuilles d'eau. Ce dais est crénelé et son gâble, flanqué de deux tourelles carrées, est percé comme elles d'étroites fenêtres romanes.

La Vierge, absolument intacte, — son sceptre seul est brisé, — ne laisse apercevoir que les côtés de son trône aux montants tournés; ceux-ci, assemblés par quatre traverses cylindriques jointes deux à deux par trois balustres, rappellent étonnamment les claires-voies que l'on

1. *Notice* de 1818 : n° 123; — *Notice* de 1828 : n° 258; — *Descript.* de 1835 : n° 451.

trouve encore en Égypte ou en Syrie. Le visage trop fort, très légèrement tourné à gauche, elle tient de sa longue main droite, par des plis de son vêtement, l'Enfant presque de profil assis sur son genou droit. Privés des belles broderies dont nous aurons à parler plus tard, leurs ajustements sont d'étoffes souples. Des plis sans profondeur les sillonnent, presque gravés, dont le travail attentif, semblable à celui de la couronne de la Vierge, contraste, par sa complication judicieuse, avec la simplicité lisse et solide des chairs. La tête de Jésus est refaite sans intelligence et sans style. Ses pieds et sa longue main gauche ouverte sont si peu saillants qu'ils nous sont restés; quant à sa droite, qui bénissait probablement, elle est remplacée par une sorte de patte informe d'où pend, comme une bourse, un objet indéterminé.



VIERGE DE LA DAURADE.

Le socle sur lequel se dressait, dans l'ensemble primitif, ce groupe de grandeur infime, mais d'aspect si fort et si dense, en est momentanément séparé comme le chapiteau historié qui le surmontait. Nous retrouverons sa mouluration, dérivée de la base antique, dans la

colonnade du cloître. Les deux tores y sont diminués au profit de la scotie ornée de grosses fleurs à lourds pétales sur les latéraux, de deux lions accroupis, étrangement nerveux et griffus, sur la face principale. Ils sont d'une grandeur assyrienne : et leurs croupes hautes, disposées en sens contraire, s'enchevêtrent au centre du motif, tandis que leurs têtes convulsées se retournent, la gueule béante, pour en amortir les arêtes.

L'absence de tout document — nous savons seulement que le comte Raymond présida en 1206, dans le cloître, une assemblée devant laquelle il s'engagea solennellement à ne pas altérer les monnaies — nous met dans l'impossibilité d'assigner à cette figure une date précise. Elle a de nombreux points communs avec les deux Vierges très saillantes de 1140[1], qui décorent les tympans des portes pratiquées à la droite des façades occidentales des cathédrales de Paris et de Chartres; mais que conclure de ces similitudes, et comment les interpréter ? Si ces œuvres étaient toutes trois originaires de la même région, la rusticité de celle de Toulouse plaiderait en faveur de son ancienneté, que confirmerait davantage l'art plus raffiné des deux autres. Mais celles-ci ont vu le jour dans la Beauce et l'Ile-de-France, provinces éminemment perfectibles et chercheuses, où les progrès sont presque journaliers, et celle-là dans cet immuable Languedoc, si fidèle à sa première vision qu'elle subsistera dans des chapiteaux postérieurs au treizième siècle : c'est seulement après une effroyable guerre, que la royauté française y fera pénétrer le gothique avec ses architectes et ses sénéchaux !

Si ce rapprochement ne peut nous servir à préciser une date, il nous prouve que cette sculpture dérive, comme ses deux grandes sœurs, des broderies, des ivoires et des peintures byzantines qui, rapportées en si grand nombre de Constantinople par les Vénitiens et les croisés, inspirèrent, pendant tant d'années, les artistes occidentaux. Elles sont, en effet, toutes trois conformes à l'idée grecque, où l'Enfant a le rôle principal, la mère étant considérée, non comme une divinité, mais comme la femme qui a engendré le Fils de Dieu.

1. Il ne faut pas oublier que la plupart des statues de la porte Sainte-Anne avaient été faites, comme le bas-relief du tympan auquel elles font cortège, pour l'église construite au douzième siècle par l'évêque Etienne de Garlande, et que cette œuvre parut assez belle aux architectes du treizième siècle pour l'utiliser dans leur construction.

Cette conception archaïque cesse, dans nos pays, avec le douzième siècle, et les seuls exemples que nous puissions en citer dans le commencement du treizième se trouvent à Laon et à Rennes, où l'Enfant qui bénit est assis de face et dans l'axe sur les genoux de sa mère.

Deux chapiteaux du cloître de Saint-Étienne, sauvés encore par Dumège, nous montrent des images du même ordre, l'une dans des épisodes de la vie de sainte Marie l'Égyptienne[1], l'autre dans l'adoration des Mages.



CHAPITEAU DE SAINT-ÉTIENNE.

La Vierge qui figure dans le premier d'entre eux penche le visage vers son enfant, et nous semble, en raison de l'intérêt qu'elle lui porte, postérieure de quelques années à la statue déjà décrite. Elle est de face et parée d'une couronne fleuronnée ; cette couronne s'accompagne d'un nimbe champ-levé de palmettes rayonnantes, d'un sceptre terminé par cette charmante fleur d'iris d'où dérivent les lys de France, d'un léger voile à plis étagés, d'un long manteau bordé d'orfrois, enfin, d'une robe finement plissée, dont l'encolure à festons courbes est enrichie de broderies. Les montants de son trône figurent des lions dressés sur leurs jarrets, les pattes de devant pendantes ; les pieds à chaussures pointues de la Vierge se posent sur deux branches symétriquement issues d'un même tronc et élégamment enroulées, qui donnent naissance, en se terminant, à de belles feuilles ouvertes.

1. *Notice* de 1818 : n° 178 ; — *Notice* de 1828, n° 313 ; — *Descript.* de 1835 : n° 559 ; *Cat.* de 1865 : n° 651.

Jésus, dont le nimbe crucifère se distingue malgré ses brisures, est assis de profil sur le genou droit de sa mère. Une large cassure n'a laissé subsister que la partie postérieure de sa tête. Sa tunique, semblable, comme métier, aux draperies déjà étudiées, est sillonnée de plis et terminée, autour du cou et des poignets, par des bandes de passementerie d'une facture simple et souple. Sa main gauche, dont le mouvement tendu est si habituel aux gens qui conversent, ressemble beaucoup à celle du bambin de la Daurade; sa droite, au contraire, tout à fait imprévue dans son geste familier, s'affranchit de la tradition qui veut qu'elle bénisse et se pose, en l'embrassant de ses doigts, sur son genou replié.



ADORATION DES MAGES.

Plus élancée, plus nature et surtout moins hiératique, la deuxième Vierge siège dans l'autre chapiteau[1], sous un édicule crénelé dont l'archivolte moulurée est flanquée de deux bas-reliefs. Sa tête, enveloppée

1. *Notice* de 1818 : n° 182; — *Descript.* de 1835 : n° 563; — *Cat.* de 1865 : n° 651.

d'un voile qui tombe en festons étagés de part et d'autre du visage, est ceinte d'une couronne à fleurons érodés, et sa robe, plus flottante que d'habitude, se termine, dans le bas, par des plis sans profondeur singulièrement étalés. Elle tient dans la main droite un sceptre brisé, et, reposant les pieds sur un lion couché, enveloppe de son bras gauche l'Enfant assis sur son genou.

Penché en arrière et svelte comme elle, l'Enfant est conçu dans le même esprit. Il ne nous reste qu'un fragment peu important de sa tête. Ses genoux, nerveusement dessinés, se rapprochent; ses bras tombent naturellement, et ses mains, posées sur ses cuisses avec l'abandon de la vie courante, se joignent pour soutenir le livre des évangiles.

Les bas-reliefs qui décorent le dais représentent deux apôtres debout sur la plate-forme des tailloirs de retombée de l'archivolte. L'un d'eux, qui regarde les rois Mages et leur montre la Vierge du doigt, ne nous est désigné par aucun attribut; le nom de l'autre, Pierre, nous est révélé par la clef qu'il tient de son bras demi-tendu. Ils sont d'un travail trop poussé pour l'ensemble, — leur taille atteint à peine $0^{m}08$, — car on peut distinguer les boucles de leur barbe, les détails les plus infimes de leur costume et les courroies de leurs sandales. Le temps, qui les a revêtus d'une jolie patine brune, ne leur a fait subir aucun dommage, et ils paraissent sortir du ciseau, dont les tailles demeurent aussi fraîches que si elles dataient d'hier. Ils sont plus fins que les deux figures sur lesquelles ils semblent veiller; celles-ci s'affranchissent de cette conception grecque à laquelle sont complètement étrangers le mouvement du voile que le vent enroule autour d'une colonne et le geste si humain de l'Enfant; eux s'en rapprochent tant qu'ils semblent avoir déserté les panneaux de quelque coffret d'ivoire de provenance byzantine. Leur exécution méticuleuse, que nous aurions mieux aimée architecturale, nous prouve, une fois de plus, la persistance des traditions; elle a, en effet, des similitudes très grandes avec le métier de certaines statuettes égyptiennes, que l'on trouve dans des tombeaux qui datent de 4000 ans!

Considérée dans son ensemble, cette scène, que quelques détails pourraient faire croire postérieure à celle qui est placée immédiatement avant elle dans notre énumération, doit en être contemporaine, puisque les chapiteaux sur lesquels elles figurent nous viennent tous du même cloître. Les détails inutiles dont elle est surchargée, détails qu'aucune partie lisse ne vient contre-balancer, nous la gâtent un peu sans doute,

mais nous l'apprécions quand même; d'abord pour ses qualités, ensuite parce que l'art dont elle est imprégnée renonce à des formules surannées, pour s'inspirer de la nature et se fier à son propre essor.

Un pied-droit de cloître en marbre, acquis par Dumège dans une maison voisine de l'église Saint-Just de Narbonne, nous montre une autre Vierge romane presque symétrique, par rapport à sa ligne médiane. Parée d'une couronne à larges fleurons, vêtue d'une robe dont les plis nombreux et verticaux sont contenus par une ceinture étroite extrêmement longue et les genoux en dehors, cette figure est assise sur un trône massif, garni d'un coussin cylindrique. Son manteau, qu'enrichit une bordure décorée d'ellipses et de circonférences gravées qui simulent des bijoux, couvre inégalement les épaules et laisse voir la poitrine. A gauche, il tombe en festons sur la plate-forme du siège, relevé en partie par le bras. Bien plus pendant à droite, il se drape sur les genoux autour de chacun desquels il laisse, exempt de tout travail, un espace circulaire. La main droite de la Vierge est en trop mauvais état pour que l'on puisse en déterminer le geste; elle tient l'Enfant couronné de sa main gauche encore intacte. Tout en haut du pilier, dont ils amortissent l'arête, deux petits anges au vol abaissé, placés debout de part et d'autre de son visage, s'inclinent vers elle en balançant leurs encensoirs.



PIED-DROIT DE NARBONNE.

Jésus, à peu près de trois quarts et aussi élancé que sa mère, est revêtu des mêmes ajustements. Nous ne pouvons préciser le mouvement qu'a voulu lui donner l'artiste, puisque rien ne nous indique qu'il

soit assis sur le bras de Marie ou debout sur ses genoux. Il nous semble pourtant qu'il se dresse sur sa jambe gauche, la droite repliée. Sa main droite, dont il ne reste que la trace, devait bénir; il porte de la gauche le livre des évangiles.

Est-ce à tort ou à raison que cette sculpture est regardée comme si primitive? Très ancienne si l'on tient compte de la pose archaïque de la Vierge, de sa simplicité grandiose et de l'ordonnance de ses draperies, d'âge incertain quand on considère son exécution sans finesse usitée pendant si longtemps, elle nous paraît presque gothique par l'allongement de ses personnages et le mouvement attendri des anges thuriféraires. Nous nous gardons bien de conclure en présence d'éléments si contradictoires, et passons à la description de nos deux autres vierges romanes.

L'une d'elles figure debout et les pieds joints dans la descente de croix représentée sur un des chapiteaux du cloître de la Daurade: elle tient de ses deux mains la main gauche de son fils, sur laquelle elle reposait douloureusement sa tête aujourd'hui brisée. Son nimbe ne porte aucun ornement. Elle est vêtue d'un bliaut garni verticalement d'un large orfroi, d'une jupe très collante et d'un manteau sans ornements, dont les plis rigides effleurent le sol.

La deuxième, également en pied, faisait partie d'une annonciation. Elle est en marbre, de grandeur naturelle, et nous vient, dit-on, des Cordeliers. Elle fait face au spectateur, la tête tournée vers l'ange qui est à sa droite, la main droite levée dans un geste de surprise, la gauche pressant contre son flanc, à hauteur de la taille, le côté droit de son manteau.

Ce manteau, peut-être ce voile, enveloppe la tête, laisse voir les cheveux disposés en bandeaux, et tombe, de part et d'autre du visage, en festons étagés, puis, jusqu'au sol, en plis peu profonds et sans effet, qui donnent à cette figure un aspect incolore et froid. Il laisse apercevoir le bliaut dont l'étroite ouverture est fermée, sur la gorge, par une fibule en forme d'anneau. Le visage est d'un dessin sans accent avec ses gros yeux saillants à prunelle incisée, ses lèvres minces et ses contours coupants. Une restauration au plâtre a remplacé le bout du nez et la partie des jambes comprise entre les genoux et les pieds.

Comme tous les petits personnages débordants de passion qui se meuvent sur les pierres sculptées du cloître de la Daurade, la première de ces deux figures est d'une exécution nerveuse et pittoresque qui



ANNONCIATION DES CORDELIERS.

exprime admirablement sa douleur et ses angoisses. L'expression, semblable à celle de ses sœurs, en est des plus pathétiques, et la patine brune dont les siècles l'ont revêtue ajoute encore à la vie intense que lui prêtent les tailles si heureusement brusques qui la soulignent d'ombres fortes. La deuxième, dépourvue de tous les accents heureux qui font se mouvoir la première, est au contraire sans couleur. Elle est d'un métier grossier et débile à la fois, et c'est évidemment à l'ange qui lui apporte la bonne nouvelle qu'elle doit sa renommée : nous ne pouvons nous l'expliquer autrement.

Ici se produit la lacune habituelle à nos régions.

Au moment où l'art toulousain, atteignant un épanouissement qu'il n'a jamais égalé, semblait devoir doter notre ville de monuments admirables, la croisade de l'Albigeois substitua à sa tranquillité féconde les horreurs d'une guerre sans merci. Terminée, malgré quelques victoires et une résistance parfois héroïque, par la mainmise de la royauté française sur l'héritage des comtes, cette lutte, dont la chanson de l'Anonyme nous révèle la cruauté, ne laissa pas à nos pères, menacés dans leur vie, la possibilité de bâtir autre chose que des remparts. Aussi, ne nous reste-t-il presque rien du treizième siècle, qui n'est représenté dans nos galeries que par un beau sarcophage et quelques chapiteaux mutilés. Nous passons, par suite, sans la transition dont nous ont privé ces années d'affreuse misère, de la description des statues romanes à celle de deux Vierges du quatorzième siècle, que l'on classe d'un avis à peu près unanime parmi les plus belles de notre Musée[1].

Debout sur la jambe gauche, la droite fléchie, l'Enfant assis sur son bras gauche, la première a 1m45 de hauteur, et nous vient, par voie d'échange, du cloître de Saint-Sernin, où elle ornait, d'après Dumège, la chapelle de Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle. Nous n'arrivons à nous rappeller ni dans quels papiers nous avons entrevu le détail qui suit, ni contre quels objets cette Vierge a été changée ; mais nous nous souvenons fort bien que le prix qui lui a été attribué, dans la transaction survenue alors entre la ville et la fabrique, se monte à la somme de 20 francs. Nous n'en signalons la modicité que parce qu'elle montre combien l'art gothique était déconsidéré au commencement du dix-neuvième siècle. Nous n'avons sur elle que ces renseignements insignifiants ; mais

1. *Description* de 1835 : n° 464.

un examen attentif nous fait croire qu'elle a été faite par un des artistes qui ont travaillé aux apôtres et aux saints de Rieux. Ses similitudes avec ces images et, en particulier, avec celle de Jean Tissendier, sont indiscutables. Elles ont toutes deux la tête forte, les épaules étroites et tombantes, la face large, les joues pleines et ce menton saillant, coupé d'une fossette, qui s'attache au cou par un long plan très incliné. Si le visage de la Vierge, très jeune et très doux, diffère, par son enveloppe, de celui de l'évêque, dont les traits sont plus accentués, ils ont tous deux, malgré ces dissemblances, de nombreuses analogies : oreilles très écartées, yeux saillants sous des sourcils courbes, lèvres minces jointes à un nez droit par un très petit intervalle, profils presque parallèles, dont il semble que l'on pourrait superposer les deux contours; aussi nous n'hésitons pas à les croire sorties des mêmes ateliers. Les draperies, où nous trouvons les mêmes grands clairs tranquilles, les mêmes ombres, les mêmes plis onduleux et variés, nous confirment dans cette pensée, et nous pouvons dès lors dater notre statue du milieu du quatorzième siècle, puisque c'est en 1348 au plus tard que fut achevée la chapelle de Rieux, dont nous la disons contemporaine.



VIERGE DE SAINT-SERNIN.

Bien que les personnages de ce groupe soient moins représentatifs et moins divins que ceux qui figurent dans les bas-reliefs déjà décrits, ils conservent encore une majesté qu'ils perdront dans quelques années. Jésus n'a plus son nimbe crucifère et ne répand plus ses bénédictions, mais c'est encore l'Enfant-Dieu que l'on lève bien haut pour le mieux montrer à la multitude. Nu jusqu'à la ceinture, les jambes enroulées dans une des extrémités du voile de sa mère,

il tient de la main gauche, par une de ses ailes, un pauvre oiseau qui se révolte et qui saisit son petit doigt.

La Vierge, très grave, distraite, perdue dans sa rêverie, ne prête aucune attention aux tourments que le bambin inflige à son souffre-douleur. Sa main gauche, d'une élégance toute gothique, nous fait infiniment regretter la perte de la main droite qui tenait probablement une fleur ou un fruit. Des restes fugitifs d'une polychromie que le temps a mise à de dures épreuves donnent à cette œuvre un charme de plus. Le voile est décoré d'un semis de fleurettes rouges et bleues qui alternent avec des aigles héraldiques au vol abaissé, et le manteau, dont le revers est d'un bleu fleurdelisé d'or, est parsemé de roses à longues tiges mêlées de paons bleus et noirs, d'attitudes très variées.

La tache, en forme de losange, qui macule le rouge du corsage est produite par un manque de couleur et non, comme on le croit généralement, par la mutilation d'un fermail que le sculpteur n'aurait pas mis là, puisqu'il y était inutile, et qui n'y a jamais été, puisque la pierre n'est pas grattée. Toutes les parties de cette statue, dont la peinture est écaillée, portent les traces du ciseau qui a servi à les modeler. Ces empreintes, que l'on ne trouve jamais sur les marbres, se voient sur les pierres anciennes, toujours couvertes des côtes plus ou moins serrées qu'engendrent les stries de l'outil.

La deuxième des Vierges en question provient, d'après Dumège, du Comtat Venaissain et a été donnée au Musée par M. de Castellane, président de la Société archéologique du Midi de la France. Elle est d'un marbre étranger à nos contrées, probablement italien, auquel le temps a donné la teinte des dorures très usées. Nuancée, par endroits, de veines naturelles plus foncées et, sur la robe seulement, de longs quatre-feuilles rougeâtres effacés par les années, cette belle matière constitue le fond d'un décor très précieux et rare, que complètent somptueusement un noir franc, un rouge et de l'or. Plus élancée, plus familière, moins divine que la précédente, cette petite figure est debout sur la jambe gauche, la droite fléchie. Elle porte à hauteur de la taille, sur son bras gauche replié, sans le présenter, comme la madone ci-dessus, à l'adoration des foules agenouillées, son Jésus dont les yeux levés ont l'étonnement de l'enfance. Penché en avant, il s'appuie sur son sein, le coude sur son épaule, et, comme il est très petit, laisse à la tête de la Vierge, qui domine ce bel ensemble, toute l'importance qu'elle doit

avoir. Cette tête, encadrée de cheveux symétriquement ondulés, dorés et couverts en partie d'un voile, est ceinte des restes d'une couronne fleuronnée aussi étroite et évidée que l'agrafe du manteau ; légèrement tournée à gauche et fléchie à l'inverse du corps assez déhanché, elle émerge d'un cou jeune et plein. Les plis de la robe, qui s'épandent sur le socle, laissent deviner les pieds, et rappellent la direction verticale. La main gauche est élégante et longue ; la face, à la bouche souriante et rougie, aux traits menus, aux yeux foncés, est d'une largeur extrême qui accentue davantage la longueur flexible du cou, l'étroitesse des épaules, la gracilité de la poitrine, et contribue à donner à cette délicieuse petite figure son air de jeunesse et d'ingénuité. Jésus, dont le visage est empreint d'une vieillesse que nous avons constatée dans de nombreuses œuvres flamandes et françaises, tient, par ses deux ailes ouvertes, un oiseau noir qui tourne la tête pour picoter un de ses doigts. Il est vêtu d'une robe montante et longue, dont les plis fins étudiés sur nature laissent voir une doublure couverte d'un ton rouge, que l'on croirait laqué, tant il est solide et brillant.



VIERGE D'AVIGNON.

Les traits de la Vierge et sa main gauche seule existante, réalisés par grands plans sans détails avec un parti-pris de synthèse si vite disparu qu'il ne s'étend pas à l'exécution des vêtements, nous feraient supposer que cette statue remonte au treizième siècle, si la recherche moins

décorative et plus réaliste des draperies ne nous avertissait que c'est plus tard qu'elle a vu le jour. Comme elle est conçue dans un esprit beaucoup moins religieux que la première, et qu'elle est loin d'en posséder la majesté caractéristique, il nous semble naturel de la croire moins ancienne et, par conséquent, postérieure à la première moitié du quatorzième siècle, qui a vu s'élever la chapelle de Rieux.



VIERGE AU DONATEUR.

Nous hésitons à rattacher à cette époque un bas-relief dans la partie inférieure duquel une petite figure nue, debout dans un drap soutenu par deux mains volontairement terminées au poignet, symbolise sans doute l'âme du donateur. Il représente les mêmes personnages. La Vierge, courte et moins distinguée que d'habitude, porte de la main gauche un manuscrit ouvert. Ses cheveux, longuement ondulés et surmontés de son manteau, sont ceints d'une couronne fleuronnée qui nous semble presque du quinzième siècle. Dressée sur un nuage que cache en partie le bas de sa longue tunique, elle soulève, en le pressant contre le haut de sa poitrine, l'Enfant presque nu, qui bénit d'une main et maintient de l'autre une sphère sur son genou. Les faces, dont les yeux ont le même rapprochement caractéristique, paraissent faites avec le même modèle ; les draperies, souples, bien tachées, sont intelligemment étudiées et facilement exécutées. Elles nous disent que l'artisan n'a pas ressenti, dans leur exécution, la gène qui l'a paralysé dans celle des visages et des mains, dont la facture pénible et sèche contraste avec l'ampleur d'un groupe analogue taillé dans une clef de voûte qui nous vient des Cordeliers.

Comme cette petite sculpture devait forcément agir à distance, à l'encontre des statues étudiées plus haut, placées à portée du spectateur, le « tailleur d'images » qui l'a modelée n'en a indiqué que les grands plans. Constamment préoccupé de l'ensemble, il a dû faire sa maquette en l'observant d'assez loin pour se rendre bien compte de l'aspect qu'aurait le rendu une fois en place; il a été dès lors amené à supprimer tous les



CLEF DE VOUTE DES CORDELIERS.

détails qui pouvaient en compromettre la franchise ou l'éclat. Il n'a pas inutilement poussé les morceaux, puisque leur éloignement en rendait le fini superflu, mais s'est borné à établir fortement les grandes lignes de ses figures et a pu leur donner ainsi un aspect excellent, ce qui n'est pas chose facile; aussi son œuvre est-elle singulièrement résistante et confine-t-elle au grand art. Fièrement débitée dans de la pierre dure où le marteau taillant a laissé son empreinte, sous sa vieille couleur rougeâtre ternie par la fumée d'un incendie terrible, elle a le gras d'une belle cire perdue et semble, de par sa force, devoir durer éternellement.

Deux autres groupes, placés de part et d'autre de l'escalier qui donne

accès à la salle toulousaine, complètent notre série gothique que termine un débris de Vierge.

Celui de droite, dont la polychromie primitive a disparu sous d'épais badigeons, est d'une couleur salie, dont la résultante, d'un lilas pâle, s'harmonise avec le jaune lavé du mur contre lequel il s'appuie. Baigné d'une lumière diffuse qui ne se précise qu'à certaines heures, il est presque toujours dans une demi-teinte bleuâtre qui en augmente encore le charme.



NOTRE-DAME DE GRASSE.

Assise sur un trône étroit dont le seul latéral apparent est orné d'une ogive redentée, la Vierge, très jeune, tourne vers la droite sa tête légèrement infléchie et tient embrassé de ses deux mains, sur son genou, l'Enfant qui tend son petit corps et ses bras dans la direction opposée. Elle est vêtue d'une robe fourrée garnie à l'encolure d'un galon semé de perles, et couverte d'un ample manteau doublé de pannes, qui enveloppe la tête sous la couronne, et cache le sol et la chaire de ses plis souples et profonds. Son bras droit presse un missel à moitié sorti d'une housse jadis dorée, et ses cheveux encadrent le visage large et délicat de leurs ondulations symétriques, qui descendent jusqu'à la taille.

Jésus, vêtu comme sa mère à la mode du quinzième siècle, porte une robe épaisse à collet montant, qui laisse apercevoir sa petite jambe nue.

Débarrassée en partie, par des grattages prudents, des couches successives de peinture qui l'épaississent, sa tête est d'une maîtrise et d'une ingénuité exquises. Ses yeux, dont on peut voir transparaître le bleu pâle, ont le vague et la douceur de ceux des tout petits enfants.

Le socle mouluré est décoré, sur les côtés, de feuilles dorées très découpées et élégantes, sur le devant d'un blason flanqué de chardons, malheureusement gratté, de part et d'autre duquel se déroule une inscription en saillie : « Nostre Dame de Grasse » (*sic*).

Quoique cette œuvre délicieuse, dans laquelle « le divin confine à l'humain », figure sur nos premiers catalogues, nous ne savons rien d'elle[1]. Dumège, qui la loue longuement, ne nous dit pas d'où elle est venue. Comme ses personnages ont l'attitude de ceux qui s'adossent encore aujourd'hui contre le tympan du portail de l'église Saint-Nicolas, il nous semble probable qu'ils faisaient, ainsi que ces derniers, partie d'une adoration des Mages. Ils sont, en tous cas, bien français et aussi charmants que les meilleurs morceaux de l'art gothique à son déclin. D'une tenue moins majestueuse que les figures du treizième siècle inspirées par une piété plus fervente, ils vivent d'une vie moins conventionnelle et plus vraie. Leurs extrémités, d'un métier sûr, élégant, méthodique et recueilli, nous remémorent d'ailleurs, à cent ans de distance, celles de la gracieuse madone qui nous vient de Saint-Sernin. Les deux groupes ont des similitudes; et si le plus ancien est plus imposant et plus divin, le dernier venu, dans lequel des draperies épaisses affinent davantage encore la gracilité des chairs, a toute la grâce de la nature et son pittoresque imprévu.

Le groupe de gauche, du commencement du seizième siècle, figure une Annonciation. Il était autrefois aux Récollets, dans la chapelle funéraire des Baccaria de Pavie, marquis de Fourquevaux, dont l'écu vairé d'or et de sinople timbre le beau vase d'où sort le lys. Il est bien moins remarquable que les morceaux déjà décrits et se distingue davantage par l'exécution des accessoires, du lutrin en particulier, que par celle des mains et du visage encore existants. L'ange au vol abaissé traditionnel est vêtu d'une dalmatique et tient une branche fleurie; la Vierge debout, la main droite levée en signe d'étonnement, pose la gauche sur un livre

1. *Notice* de 1813 : n° 114; — *Notice* de 1818 : n° 193; — *Notice* de 1828 : n° 831; — *Description* de 1836 : n° 463.

ouvert. Elle porte une robe à décolletage carré, une guimpe légère, et un long manteau qui laisse voir son corsage collant et tombe en plis verticaux de part et d'autre du corps. C'est sans doute parce que l'église où elle était placée appartenait à l'ordre de Saint-François qu'elle est ceinte de la cordelière. Elle conserve quelques restes de polychromie, mais est trop abîmée, trop restaurée surtout, pour être intéressante : un barbare, dont nous ignorons heureusement le nom, a remplacé sa tête par une ronde-bosse en plâtre faite d'après une Vénus !

C'est ici que nous devons classer le débris cité plus haut, resté de trop longues années assez enfoncé dans la terre pour se maintenir tout droit au pied d'un de nos deux ifs. Très rongé par le temps, l'humidité, et délité par un séjour trop prolongé sous des branches toujours vertes, il figure une madone, assez semblable à la précédente, privée accidentellement de ses bras et brisée à la hauteur des genoux. Son visage très jeune, un peu plat, incliné vers la gauche, est encadré d'un voile aux plis lourds et rigides, qui laisse voir deux tresses ondulées tombant jusqu'à la taille; sa robe, bordée à l'encolure d'un large galon perlé, est ajustée et recouverte en partie d'un ample manteau enroulé autour du corps. Son attitude générale nous fait croire qu'elle tenait l'Enfant-Jésus sur son bras gauche, mais elle a tant souffert et est en si mauvais état, que nous ne sommes pas sûr qu'elle personnifie Marie ; aussi nous bornons-nous à déplorer la négligence impardonnable qui hâta la destruction de cette œuvre charmante et rare, dont l'histoire nous est inconnue.

En dehors des rétables et des Pietà dont nous parlerons tout à l'heure, le Musée possède encore cinq représentations de la Vierge d'époques assez basses et d'intérêt assez médiocre. La plus ancienne, du commencement du seizième siècle, figure dans une Assomption ; une des plus modernes, du dix-septième siècle, faisait autrefois pendant, à l'entrée du Pont-Neuf, à la copie du Christ de Michel-Ange de l'église de la Minerve faite par Antoine Guépin; la plus récente est de Jean Pasquier, religieux minime, qui a vécu de 1628 à 1676. Trois de ces statues, dont la plus importante est faussement attribuée à Bachelier, portent chacune un enfant à peu près nu qui n'a plus rien de divin. Produits d'une habileté manuelle dont la pensée ne refrène pas les écarts, elles sont exemptes du sentiment de tendresse des figures gothiques, de la gravité des morceaux romans et témoignent, par leur exécution lâche, d'un art aussi

facile que dénué de conviction. Nous les décrivons par acquit de conscience, ainsi que les deux appliques de clefs de voûtes, et reproduisons, sans commentaires, les articles faits par nous pour le prochain catalogue.



VIERGE FAUSSEMENT ATTRIBUÉE A BACHELIER.

Applique de clef de voûtes en pierre sculptée. — Placée au milieu de la clef, debout sur un croissant, les mains jointes, la Vierge est ravie au ciel par des anges vêtus de robes d'une époque imprécise, mais qui rappellent certaines modes du milieu du seizième siècle. Toute la partie du bas-relief au-dessus et à gauche de la Vierge, son nez, ses mains et la tête d'un ange sont brisés.

Applique rectangulaire de clef de voûtes en pierre sculptée, peinte et dorée. — La Vierge de face sort d'une nuée. Vue à mi-corps, entourée d'une auréole d'or dont les rayons gladiolés se détachent sur un fond bleu sombre, elle tient l'Enfant nu debout sur ses genoux de la main droite et un livre de la gauche. Les lis de sa couronne nous paraissent indiquer la fin du seizième siècle et peut-être même le commencement du suivant. Travail sans caractère, assez grossier.

La Vierge et l'enfant. — Groupe en pierre sculptée, peinte et dorée[1]. Œuvre de la fin du seizième siècle, assez ordinaire, et pleine de réminiscences antiques, surtout dans les draperies. Mère bien portante et vulgaire, qui n'a rien de divin, et diffère complètement des images déjà décrites dans lesquelles le sentiment l'em-

1. *Cat.* de 1806 : n° 22 ou 23 ; — *Notice* de 1813 : n° 23 ; — *Not.* de 1818 : n° 18 ; — *Not.* de 1828 : n° 470 ; — *Descript.* de 1835 : n° 720 ; — *Cat.* de 1865 : n° 787.

porte sur le métier. Le visage et les mains sont corrects et lourds, les vêtements assez beaux. Jésus, assis sur son bras gauche, les jambes croisées, bénissait de la main droite, aujourd'hui brisée, et presse de la gauche, contre sa hanche, un livre fermé. Il est vêtu d'une longue tunique sans manches. Traces de polychromie d'un ton charmant où des verts sombres, des roses et des bruns fanés s'harmonisent avec des ors.


LA VIERGE TERRASSANT LE DÉMON DE L'HÉRÉSIE.

La Vierge terrassant le démon et l'hérésie. — Groupe en pierre sculptée[1].

La Vierge, légèrement penchée, la tête de face, l'épaule droite en avant, est debout sur la jambe gauche, la droite fléchie, et foule aux pieds le démon de l'hérésie. Ses cheveux, divisés par une raie et cachés en partie par un voile flottant, tombent en bandeaux bouffants de part et d'autre du visage. Vêtue de son costume habituel et chaussée de sandales, elle porte à bout de bras, de ses mains séparées de lui par les pans de son manteau, l'Enfant dont la nudité réaliste et la pose tourmentée ne témoignent plus d'aucune divinité. Ses deux bras sont brisés : les morceaux qui en restent nous font croire qu'il brandissait une lance avec laquelle il s'apprêtait à frapper le démon couché à plat ventre, la tête levée, ses deux mains à la poitrine.

1. Cette figure fut placée dans une niche à l'entrée du pont de Toulouse en 1662, à l'occasion de la première fête séculaire célébrée le 17 mai pour rappeler la défaite des protestants en 1562. — *Descript.* de 1835 : n° 737; — *Cat.* de 1865 : n° 848.

La figure la moins ancienne de cette série[1] est, comme nous l'avons dit, de Jean Pasquier, religieux minime, né en 1628 à Coursan, mort à Béziers en 1676 « empoisonné par les vapeurs de ses préparations métallurgiques ».



VIERGE DE JEAN PASQUIER.

Elle est en terre cuite, de grandeur naturelle et si peu divine qu'elle porte, dans le catalogue de 1795, auquel nous empruntons le renseignement entre guillemets reproduit ci-dessus, le titre d'*Amour maternel*. Aussi lointaine que possible des figures étudiées plus haut, elle résulte de recherches très diverses : l'Enfant et la tête de sa mère paraissent faits d'après nature, mais tout le reste du groupe tombe dans la convention. Les draperies sont à la fois minces et lourdes; leurs plis cylindriques et coupants, qu'aucune étoffe ne pourrait donner, enveloppent, toujours pareils, des nus peu cherchés et peu vraisemblables. Il y a donc, dans ce groupe, deux parts bien distinctes : l'une assez consciencieuse, où la main de l'artiste est contenue par sa volonté, l'autre conventionnelle, où elle travaille sans son secours. Le résultat est évidemment agréable, mais d'un style assez inférieur plus approprié aux statuettes qu'aux figures décoratives, aux petites choses qu'aux grandes.

1. *Catalogue* de l'an III : nº 62; — an V : nº 52; — *Catalogue* de 1806 : nº 61; — *Notice* de 1813 : nº 63; — *Notice* de 1818 : nº 37; — *Notice* de 1828 : nº 519; — *Description* de 1835 : nº 738; — *Catalogue* de 1865 : nº 838.

Nous possédons trois rétables où est figuré le déportement de la croix. Dumège, qui parle de deux d'entre eux, en cite un comme venant de Saint-Sernin. Nous ne savons rien du troisième, quoiqu'il soit admirable et d'un art purement français.

C'est un haut-relief de forme allongée, relatif aux scènes de la Passion, où de petits personnages, aussi vivants et résolus que ceux qui dramatisent si magnifiquement les chapiteaux de la Daurade, se meuvent, encadrés d'une gorge dont l'ombre s'éclaire alternativement de feuilles épanouies, sur une haute plinthe lisse couronnée d'une baguette. Des traces fugitives d'ancienne polychromie : jaunes apaisés, bleus turquoise, rouges fanés, bruns chauds, blancs salis, le revêtent d'une somptueuse et charmante parure. Son exécution est large et ferme, son arrangement excellent. Et ces avantages le rendent digne de figurer avec honneur dans n'importe quel musée.

Bien que nos registres soient muets sur elle et que le métier de cette petite œuvre n'offre aucune particularité, il nous semble pouvoir préciser à peu près son âge. Les costumes : bacinets, chaperons ou chapel de fer, gambisons, surcots et ceintures, harnois blanc et grandes poulaines la classent à la fin du quatorzième siècle; les anges, et surtout la gorge, à une époque un peu postérieure. Il est donc probable qu'elle est tout au plus du commencement du quinzième siècle.

Avant de parler de la scène qui nous occupe, il nous semble utile de donner à nos lecteurs une idée générale de toutes les autres. Décrivons-les donc très succinctement :

A la gauche du spectateur et contre l'encadrement brisé, un ange, agenouillé devant Jésus en prières, hausse un phylactère qu'il lui montre du doigt; le Père éternel les assiste du haut d'une nuée, visible à travers les arbres du Jardin des Oliviers. — Judas embrasse étroitement Jésus que deux soldats saisissent et poussent violemment devant eux; un enfant, tourné vers lui, le traîne par une corde attachée à son poignet. — Jésus est en butte aux outrages; un de ses bourreaux debout, coiffé d'un chapeau et vêtu d'une cagoule ou d'une dalmatique bleue, le regarde, la main sur son épaule. — Jésus, lié à une colonne, est flagellé. Pilate contemple cette scène juché dans une sorte de chaire à prêcher. — L'épisode suivant manque : c'est celui du crucifiement. Il était sans doute taillé dans une pierre plus haute qui constituait le centre du motif. — La Vierge assise soutient Jésus dont le torse de face et les jambes de

profil pendent, presque en arc de cercle, de part et d'autre de ses genoux. Déjetée, les épaules inégalement hautes, la tête penchée en sens inverse du corps, elle retient le cadavre de sa main droite passée sous lui et porte de sa main gauche une de ses mains à ses lèvres. Le visage à moitié caché sous leur voile, les trois saintes l'assistent. Deux d'entre



FRAGMENT DE RÉTABLE.

elles, parmi lesquelles Madeleine, sont debout. La troisième agenouillée, la tête, presque invisible dans les plis de sa cape, couchée sur son épaule droite, regarde le Christ en joignant convulsivement les mains.

Arrêtons-nous : voyez cette mère tirer à elle ce mort qui semble glisser insensiblement ; voyez de quels baisers elle couvre cette main pesante qui ne demande qu'à retomber ! Regardez ce corps rigide que le poids de la tête entraîne, ces membres comme disloqués qui tombent à l'aventure, ce cou raidi, ces cheveux emmêlés ! Observez ces visages où la douleur met sa grimace, ces yeux qu'elle gonfle, ces mains qu'elle

tord, ces attitudes qu'elle fige, et dites si l'on peut commenter plus éloquemment la terrible phrase : *Attendite et videte si est dolor sicut dolor meus!* Éloignez-vous. Vous n'apercevez plus que le geste de la Vierge, certains morceaux, ceux qu'il faut montrer, et trois ombres étroites d'où émergent des bouches douloureusement entr'ouvertes. Pas un détail inutile, pas une petitesse. Considérez ces nus sous la couleur épaisse qui les empâte sans les affadir, ces vêtements qu'elle amollit sans leur ôter leur frisson de vie, faites la somme de toutes ces choses, et convenez que ce morceau de pierre, abandonné depuis si longtemps que l'on ignore même jusqu'à sa plus récente histoire, est une œuvre très précieuse, très rare et qui confine au plus grand art!

Les deux autres rétables sont, malgré leurs qualités très réelles, d'une conception bien moins subtile et bien moins émue. La douleur de la Vierge et l'inertie du cadavre y sont puissamment exprimées; mais les autres personnages, qui n'ont ni l'élévation, ni l'élégance et l'imprévu de ceux de tout à l'heure, sont presque frustes à côté d'eux. Leur exécution forte, grasse et sage, usitée dans ces pays jusqu'au seizième siècle, nous paraît un peu matérielle. Elle est intéressante, captivante même lorsqu'on l'étudie sérieusement; mais la fréquentation de l'art gothique nous a rendus difficiles et nous a souvent prouvé que l'expression et le sentiment sont tout, et nous finissons par ne regarder, presque malgré nous, que les morceaux qu'il fait vivre; nous désirons les trouver même aux dépens de la correction, et nous aimons mille fois mieux voir une main mal construite qui saisit bien ce qu'elle saisit qu'une main bien construite qui le saisit sans conviction et sans force.

Le plus grand, limité par une moulure très simple et couronné d'une anse de panier dont les redents trilobés se terminent par des feuilles nerveuses, est plus haut que large, d'une conservation parfaite et de provenance indéterminée[1]. La Vierge y figure debout, ce qui nous paraît devoir être très rare, ne l'ayant rencontré que cette fois. Elle porte sur la jambe droite, la tête très penchée en avant, les épaules inégales, rendue plus grande et plus imposante encore par le manteau noir dont les plis verticaux l'enveloppent tout entière et traînent sur le sol en cachant à moitié ses pieds. Soutenant Jésus par l'aisselle droite de

1. *Notice* 1828 : n° 324; — *Descript.* 1835 : n° 489.



RÉTABLE A LA VIERGE DEBOUT.

sa main droite voilée, elle le soulève, dans un geste familier aux gens chargés qui se reposent un moment, sur sa jambe gauche repliée, et l'empêche de glisser avec sa main gauche posée sur la cuisse, près des genoux. Le Christ, presque assis, est de face, ses jambes fléchies de profil. Sa tête, à peu près parallèle à celle de sa mère, pend inerte sur sa poitrine, et ses bras tombent devant lui, le dos de la main en avant. Ses pieds rassemblés, ses genoux qui se touchent, le laisser-aller de ses membres et l'imperceptible contraction de sa bouche dont les coins tombent, nous disent qu'il est mort, et nous oublions volontiers leur modelé hâtif et brusque, leur dessin disproportionné, pour ne nous souvenir que de la franchise avec laquelle ils expriment son abandon, sa lourdeur et son immobilité.

Rapetissés volontairement pour faire sentir davantage la divinité des personnages qui les entourent, deux donateurs d'allure bourgeoise, assistés de leurs protecteurs, sont pieusement agenouillés de part et d'autre de ce groupe. Le mari, que présentent sainte Catherine de Sienne et saint Jean-Baptiste, est à droite (gauche du spectateur); la femme à gauche avec sainte Madeleine et saint Michel. Sainte Catherine tient une longue palme et la roue dentée qui servit à son supplice, saint Jean-Baptiste un livre sur lequel est couché l'agneau, sainte Madeleine le vase, saint Michel la lance et un écu de gueules à la croix d'or. Une toute petite figure dont on n'aperçoit que la tête et les pieds, placée de profil contre sa poitrine, symbolise très probablement l'âme de la donatrice. Au dernier plan se trouve la croix à la traverse de laquelle sont suspendus ou appuyés les instruments de la Passion, tandis que dans le ciel une face rayonnante et une face encapuchonnée figurent, selon l'habitude, le soleil et la lune, emblèmes de l'Ancien et du Nouveau Testament, de l'Église et de la Synagogue[1].

Des restes fugitifs et fanés de rouge, de noir et d'or, qui se mêlent aux salissures couleur de bronze florentin dont le temps a marqué la pierre, revêtent ce bas-relief d'une patine d'un gris chaud coupé de clairs vigoureux. Le manteau de la Vierge, ceux des donateurs, la lune et quelques-uns des instruments de la Passion portent des traces de noir;

1. « La lune peut être considérée comme l'image de la Synagogue. De même que la lune emprunte sa lumière du soleil et qu'elle resterait dans l'obscurité si un autre corps venait intercepter ses rayons, de même la loi ancienne serait inexplicable sans le secours de la loi nouvelle. » (De Caumont, *Abécédaire archéologique*, p. 411.)

le fond et les ajustements des saints, de rouge; les auréoles, le soleil et les bijoux, d'un or qui paraît restauré[1].

Le troisième rétable est de la largeur du précédent et carré. Les donateurs qui en occupent les angles inférieurs sont aussi petits que



RÉTABLE DE SAINT-SERNIN.

ceux de tout à l'heure, avec lesquels ils ont de nombreuses similitudes, mais les quatre principaux personnages, aussi grands que possible, couvrent presque entièrement la surface du bas-relief dont ils ne laissent voir, tout en haut, entre leurs nimbes striés et dorés, que des parties étroites comblées par les instruments de la Passion et la traverse de la croix. La place est d'ailleurs tellement limitée, que le cartouche traditionnel où est inscrit le nom de Jésus, le soleil et les clous, sont représentés sur le biseau de la moulure d'encadrement; le morceau qui

1. *Description* de 1835 : n° 497.

manque contenait sans aucun doute l'image de la lune, actuellement perdue.

La Vierge, très élancée et d'une taille supérieure à celle de son fils et des assistants, est assise la tête penchée et supporte sur ses genoux écartés, de ses mains disposées comme celles dont nous avons déjà parlé, un Christ si semblable au premier qu'ils paraissent tous deux de la même école avec leur torse de face tout bossué de côtes, leurs pieds qui se touchent, et leurs jambes de profil semblablement courtes et déformées.

Les saints ont un caractère beaucoup plus particulier. Celui qui assiste l'homme, saint Jean peut-être, regarde Jésus en couchant son visage très incliné sur sa main droite qui serre convulsivement son poing gauche, tandis que la sainte, que rien ne personnifie, se raidit et penche la tête en levant vers le ciel ses bras ouverts et demi-tendus.

Cette belle sculpture, que le temps a comme saupoudrée de rouille et d'or pâle, conserve de nombreux vestiges de sa polychromie primitive. L'écusson du mari, posé en pal devant lui, est de gueules à l'enclume de sable. La robe de la Vierge garde, dans le creux de ses plis, les traces d'un bleu très foncé; son manteau, celles d'un ton rougeâtre noirci par les années que l'on retrouve plus doré sur les ajustements des saints; ceux des donateurs, des restes d'un noir très usé couché sur des dessous bruns.

Comme la bourgeoisie avait adopté, durant le quatorzième siècle, la cape fendue latéralement, dont les deux hommes sont vêtus, que la huve et le manteau des femmes étaient en usage à la même époque et que les manches collantes qui recouvrent en partie les mains de la seconde d'entre elles se portaient plus particulièrement vers 1395, il nous semble pouvoir donner comme date à ces bas-reliefs la fin du quatorzième siècle ou le commencement du quinzième, en faisant toutefois bien remarquer que nous n'en sommes nullement sûr.

Il nous reste des fragments nombreux et parfois magnifiques d'une mise au tombeau assez différente de ce que nous avons vu jusqu'ici. Elle ornait probablement autrefois un des autels de la cathédrale Saint-Etienne. Nous n'avons sur elle, en admettant qu'ils s'y rapportent, que les vagues renseignements donnés par Dumège dans son *Catalogue* de 1835[1], et nous nous demandons comment il peut se faire qu'aucun

1. *Description* de 1835 : nos 471 et 472.

inventaire, aucune note ne signale la date d'entrée dans nos galeries d'une pareille œuvre.

Les personnages à peu près de grandeur naturelle qui la composent se terminent à mi-corps. Taillés chacun dans un bloc de pierre séparé,



MISE AU TOMBEAU.

à l'exception de saint Jean, d'une des saintes et de la Vierge pris tous trois dans le même, ils se dressaient sur une tablette horizontale en avant de laquelle se trouvaient le sépulcre et le cadavre de Jésus. Le temps ne les a pas épargnés : ils ont subi des mutilations diverses, et le calcaire dont ils sont faits est délité par endroits comme s'il avait été calciné dans un incendie.

C'est la Vierge qui est la figure principale du motif. Elle est enveloppée de vêtements épais, doublés de fourrures, dont les plis lourds et profonds accentuent davantage encore la délicatesse de son visage irrégulier et douloureux. Son nez, fin près du front, puis élargi, relevé et dévié de droite à gauche, son menton étroit dont l'axe penche en sens inverse, ses yeux baissés gonflés de larmes, et sa bouche comme meur-

trie, dont les coins tombent, qui s'entr'ouvre tout juste assez pour exhaler un sanglot, lui donnent un caractère de réalité et de désolation que l'on ne saurait oublier.

Saint Jean est à sa droite et la sainte à sa gauche. Le saint est revêtu d'une tunique et d'un manteau à revers, maintenu sur la poitrine par un galon enrichi de pierreries. Il est grave et recueilli. Sa face courte à plans accentués, encadrée de longs cheveux bouclés, et sa main, d'un modelé si gras et si ferme, s'inspirent directement de la nature qu'elles suivent pas à pas. Nous en dirons autant de la sainte placée à gauche, le corps en arrière, les yeux levés, ses longs doigts posés délicatement sur le bras de la Vierge. Elle est coiffée du couvre-chef, de la barbette et de la huve particuliers aux religieuses et vêtue d'une robe à manches larges et retroussées, puis d'un peliçon dont on aperçoit la doublure faite de pannes.

Marie-Madeleine, d'une taille un peu plus élevée, porte un linge à ses yeux larmoyants et baissés. Sa tête, à la longue chevelure tombante, s'incline sur son épaule gauche et sa robe collante est décolletée en carré. La pierre dans laquelle elle est débitée s'effrite au moindre contact, et, comme il en manque bien des parties, nous ne distinguons aucune trace du vase de parfums qu'elle portait autrefois. Nous ne possédons qu'un des deux vieillards qui tiennent d'habitude les deux extrémités du suaire. Son nez et ses mains sont brisés. Des cheveux symétriques, ondulés et tombants et une abondante barbe fourchue laissent à peine voir son visage soucieux légèrement incliné. Son bonnet de drap, dont le retroussis se boutonne sur la nuque, descend très bas sur le front et dans le dos, et le grand collet de sa dalmatique, qui supporte un collier composé d'anneaux plats et minces largement ouverts, est bordé d'une frise où court une inscription en caractères fleuris semblable à celles que l'on trouve assez souvent en pareille circonstance[1].

Il ne nous reste, de la deuxième sainte, qu'un débris très usé, pulvérulent, presque informe, qui se termine au niveau de la taille et des cou-

1. « On trouve parfois, mais exceptionnellement, au quinzième siècle et au commencement du seizième, des caractères fleuris. Ils se rencontrent assez souvent sur les costumes des statues qui, à cette époque, ont figuré dans beaucoup d'églises l'ensevelissement du Sauveur. Il est souvent difficile de trouver un sens à ces inscriptions peut-être parce que les lettres sont entremêlées avec de simples ornements. » (De Caumont, *Abécédaire ou rudiment d'archéologie*, p. 645.)

des et nous montre un visage large et fin aux traits menus dont les yeux bridés, dirigés de côté, portent des traces de coloration. Tous les autres personnages, y compris le Christ, nous manquent; mais des similitudes de facture et de matière nous font croire que la tête de guerrier, reproduite dans ces pages, faisait partie de cette scène et qu'elle est l'unique



TÊTE DE GUERRIER.

reste d'un des gardes placés habituellement en avant du groupe principal, comme à Auch en particulier. Très naturaliste et individuelle, puisque des dents lui manquent, précise d'exécution, presque bestiale, elle figure un nègre reconnaissable à son nez épaté et à ses lèvres lippues. Elle est brisée au cou et coiffée d'un camail de mailles surmonté d'un bacinet à crête, dont la ventaille se compose de deux volets supportés chacun par deux charnières autour desquelles ils pivotent verticalement pour se fermer sur le milieu de la face.

Les vêtements de ces personnages sont empreints d'un rouge amorti qui servait probablement d'assiette, dans la polychromie primitive, à la dorure dont on voit encore luire faiblement par endroits les vestiges très usés. Surchargés de fleurettes, de losanges et de rinceaux bruns, ils alter-

nent avec des bleus turquoise restés très frais dans le creux des plis. Les visages, qui étaient certainement peints au naturel, n'ont rien gardé de ce décor et sont érodés et noircis. Celui de la Vierge, presque blanc, est le seul qui soit intact. Son sentiment et sa beauté s'augmentent de la destruction partielle des parties qui l'environnent, et cet ensemble si dévasté est en même temps si grandiose qu'il nous semble justifier pleinement le mot du vénéré maître Puvis de Chavannes : « Il y a quelque chose de supérieur à une œuvre d'art : c'est sa ruine! »

La plus importante de nos Pietà provient de l'église des Récollets où elle décorait autrefois la chapelle funéraire des Fourquevaux[1]. Bien qu'elle ait été brisée accidentellement, elle est très complète et n'a subi aucune mutilation volontaire.

Assistée de saint Jean et de sainte Madeleine, la Vierge porte sur ses genoux le cadavre raidi et très arqué de son fils. Elle est assise, le haut du corps légèrement penché en avant, la tête inclinée à droite, les mains l'une contre l'autre dans l'attitude de la prière : un manteau, dont les plis lourds et arrondis cachent complètement le terrain qui la supporte, l'enveloppe entièrement. Les pieds de Jésus et sa main droite à moitié fermée touchent le sol. Sa tête renversée est pieusement soutenue par Jean qui la contemple et son pied gauche par Madeleine, dont la main droite est à moitié perdue dans la draperie qui cache ses hanches. Agenouillé sur la jambe gauche, le saint est drapé dans une cape qui laisse passer le bout de son pied nu. Sauf cette concession aux anciennes coutumes, il est vêtu à la mode de l'époque où il a été sculpté ainsi que la sainte au fin visage dont les tresses dénouées cachent en partie les épaules nues et le corsage décolleté. Le vase légendaire est posé à ses pieds. Il est engainé de feuilles d'acanthe relevées sur fond, cerclé d'un anneau perlé et clos d'un couvercle godronné.

Il ne subsiste, de la polychromie primitive de ce groupe, que quelques parcelles d'or cachées par l'affreux badigeon qui empâte si malencontreusement les cheveux des personnages, et le rouge que l'on retrouve dans toutes les parties des vêtements dont la peinture est écaillée. C'était là sans doute la préparation sur laquelle le peintre arrivait à donner, avec des couches légères, la coloration finale. Celle que nous avons sous les yeux est probablement la résultante de bien des retouches. Unique-

1. *Description* de 1835 : n° 467.

ment composée de rouges amortis, de bleus très bas, de gris chauds et d'un ton lie de vin plusieurs fois répété, elle est d'une harmonie et d'une tenue dont il est impossible à la photographie, même quand elle est aussi bonne que celle de notre ami, de donner une juste idée. La nature arrive, en effet, à des simplifications que les reproductions les plus par-



PIETA DES RÉCOLLETS.

faites n'atteignent presque jamais. La tête de la Vierge et celle de saint Jean, si compliquées dans l'image, sont baignées, dans l'exécution, d'ombres blondes d'où émerge discrètement leur visage indécis et doux, et, loin d'être aussi accidentées et aussi fougueuses que dans le cliché ci-joint, les étoffes constituent une masse homogène et foncée dont la tranquille uniformité laisse au cadavre, imprégné de lumière, toute l'importance qu'il doit avoir.

C'est quand un rayon du soleil sur son déclin « sème de trèfles » un des murs de la salle où elle est placée, qu'il faut contempler cette vieille pierre. Eclairée d'un côté par le jour froid d'une fenêtre et reflétée, de l'autre, par la muraille ensoleillée, elle tache le jaune soufre du fond d'un or sombre, dont les contours se glacent de mauve et de gris. Des

lueurs bleuâtres très douces, mobiles et légères, effleurent la tête et l'épaule de saint Jean, pour s'épandre sur le torse de Jésus et sur le visage de Madeleine. D'autres, toutes dorées, glissent aux longs doigts de la Vierge et font surgir son fin profil de l'ombre épaisse de son voile. Tout le reste, imperfections, détails, accessoires, s'abîme dans une buée



PETITE PIETA.

transparente, sans couleur et très colorée, dont la fabuleuse richesse nous fait subitement penser à la *Bethsabée* de Rembrandt et constater une fois de plus la complexité des œuvres humaines.

Nos galeries renferment encore deux Pitiés de bien moindre importance. L'une d'elles, assez semblable à la dernière décrite, est toute petite, et les personnages qui la constituent offrent cette particularité qu'ils fixent tous les yeux sur le visage du Christ : la Vierge raidie et le haut du corps en arrière, les deux saints penchés sur lui dans un geste apitoyé. Le mouvement de l'apôtre, dont les jambes sont de profil, le corps de face et la tête penchée, est d'une émotion rare et charmante, et

la fougue aussi heureuse qu'inusitée des draperies nous fait passer sur la facture un peu brutale de certains morceaux parmi lesquels la face de la Vierge, que la préparation épaisse, adhérente encore à certains endroits, devait d'ailleurs singulièrement affiner.



PIETA DE CARCASSONNE.

L'autre, en marbre blanc, nous vient des Carmes de Carcassonne où elle ornait, comme nous l'apprend l'inscription qu'elle porte, la chapelle funéraire de Pierre de Saint-André et de sa famille. Le groupe habituel, limité cette fois à la Vierge et à Jésus, est placé sous un édicule des premières années du seizième siècle, dont l'arcade profonde, à caissons ornés de pensées, s'ouvre sur un ciel nuageux semé de têtes d'angelots délicieusement indiquées. Les pilastres qui l'épaulent sont

décorés de plusieurs blasons et de rinceaux très plats avec des calices, d'où sortent de longues tiges à feuilles symétriques, puis des attributs enrubannés parmi lesquels des boucliers, des pattes de lion, des chalumeaux et des os en croix. L'entablement à peine saillant est couronné de longs enroulements qui soutiennent l'écusson d'armoiries de la famille de Saint-André; le tout repose sur une large base très simple, dont la frise, interrompue par le cartouche rectiligne où se lit l'inscription votive[1], montre de légères volutes qui donnent naissance à des bouquets de feuillage régulièrement espacés.

Les deux personnages principaux — les autres sont des magistrats en prière agenouillés de profil de part et d'autre du groupe — rappellent superficiellement ceux des rétables déjà décrits; mais la mère, penchée sur le cadavre de son fils assis dans son giron, appuie son visage contre la tête inerte, qu'elle maintient de la main gauche dans un geste nouveau pour nous. Les similitudes sont peu nombreuses et les différences très grandes. Un dessin choisi, une douleur contenue, des proportions correctes ont remplacé les précieuses naïvetés qui nous ont charmé tout à l'heure. Au lieu de s'attacher, comme leurs devanciers, à l'expression d'un sentiment et d'aimer cette expression jusqu'à lui subordonner la plastique, les maîtres s'appliqueront désormais à la forme, et lui donneront une telle importance qu'ils arriveront très vite à se laisser entièrement absorber par elle. Le Christ que nous observons est plein de cet esprit nouveau. Il a la beauté purement physique de certaines figures italiennes qui s'inspirent du calme antique, sans arriver à l'atteindre. Nous ne contestons pas ses qualités éminentes, que nous apprécions à leur juste valeur, mais les trouvons singulièrement fades quand nous retournons en arrière et que nous revoyons les morceaux dramatiques dont le souvenir nous émeut. Nous leur préférons donc quand même et sans hésitation les belles maladresses et les erreurs expressives si pleines de conscience et de sincérité qui nous ont montré des bouches gémissantes, des yeux humides et des corps figés par la mort.

1. Le texte de l'inscription, en caractères romains, est le suivant : « Hic est capella et sepultura nobilium parentum et majorum clarissimi viri domini Petri de Sancto Andrea legum doctoris, consiliarii regii et primi presidentis in Parlamento Tholose ac presidentis Janue pro christianissimo domino nostro Francorum rege Ludovico XII domino Janue et Mediolani duce. Quorum animæ requiescant in pace. Amen. » (*Description* de 1835 : n° 714; — *Cat.* de 1865 : n° 818.)

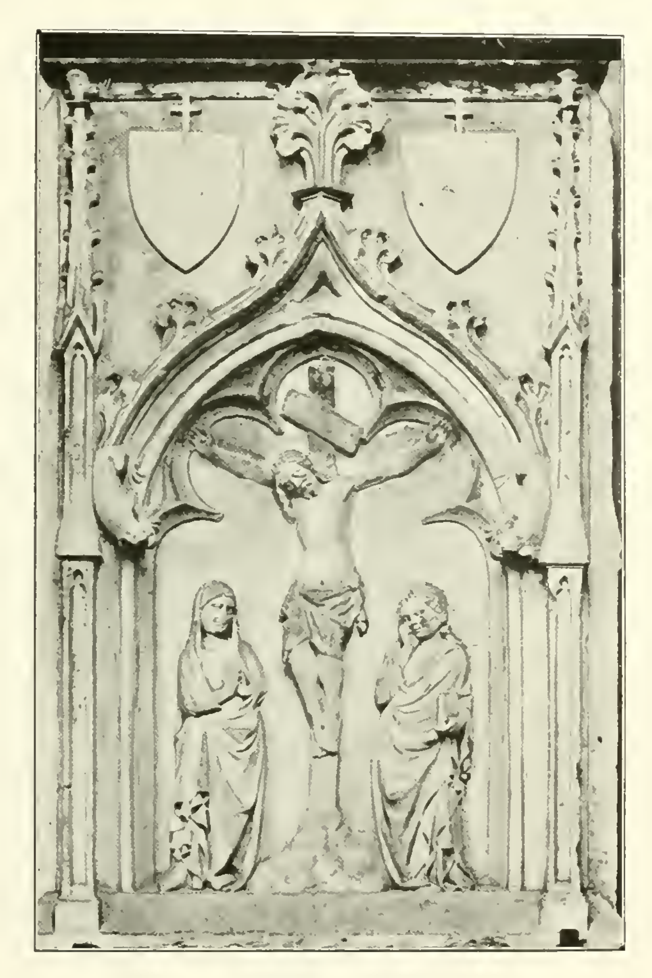
Examinons enfin, pour épuiser notre série, trois images comprises dans des bas-reliefs à peu près contemporains, — nous les croyons du quatorzième siècle, — le plus ancien représentant un abbé qui offre une chapelle à la Vierge, les deux autres un Christ en croix[1]. La première image, très mutilée, se dresse sur un socle orné de quatre-feuilles, la jambe gauche raidie, la droite ployée, l'Enfant assis dans le pli de son bras. Elle est d'un métier assez large mais très sommaire et sans originalité. Toutes les têtes, même celle des chiens dont le corps cache la naissance de l'archivolte qui abrite les personnages, étant brisées à l'outil, nous n'insistons pas davantage.

Les deux autres, plus petites, debout à la droite de la croix dont saint Jean occupe la gauche, sont d'une facture meilleure, plus précise et plus réfléchie. Chacune d'elles a la taille, les proportions et le mouvement général de l'apôtre auquel elle est symétrique par rapport à l'axe du panneau, l'une courte et très élégamment drapée, l'autre longue et enveloppée de vêtements d'un arrangement bien plus simple. Celle qui fait partie de l'œuvre reproduite ci-contre doit son aspect un peu lourd au volume de sa tête et surtout à la disposition de son manteau, dont les plis verticaux et rigides mettent une saillie malheureuse à l'endroit où il faudrait un noir. Elle est dans une architecture un peu plus ornée mais plus molle que celle de tout à l'heure, où l'on retrouve les chiens dont les queues, terminées par la feuille du chou sauvage, constituent deux des crochets de l'extrados de l'arc, les contreforts à fenêtres aveugles coiffés de pinacles fleuronnés et les écussons toujours restés lisses, puisqu'ils portent la même empreinte d'outil que le reste des ornements. Cette empreinte, que nous avons déjà décrite et que l'on trouve toujours sur les anciennes pierres, est, dans le cas présent, nulle sur les chairs, fine sur les draperies et de largeur variable dans tous les autres endroits, auxquels elle donne un aspect moiré. Elle est parfaitement conservée, comme cette œuvre presque intacte — les seuls nez sont érodés — due, avec un des apôtres de Rieux, à la libéralité de M. Virebent.

Plus svelte mais assez semblable à la première, la seconde Vierge fait partie d'une œuvre de moindre importance qui se limite exacte-

1. Au nº 485 de sa *Description* de 1835, Dumège dit, en parlant de ce bas-relief : « Il représente Raymond du Falgar, évêque de Toulouse, offrant à la sainte Vierge le plan en relief l'église des Dominicains. » Il ne justifie pas son affirmation, que ne nous semblent confirmer ni l'écusson lisse placé au haut du bas-relief, ni le chapeau du prélat.

ment aux trois personnages habituels et n'a jamais été plus grande ni plus ornée. Elle n'offre aucune particularité. Comme sa formule générale nous est aussi familière que celle de son saint Jean, et que la partie infé-



CHRIST EN CROIX.

rieure de son Christ est brisée, nous terminons sa description. Signalons ses traces de polychromie, aussi nombreuses qu'indécises, et surtout le mystérieux monogramme gravé sur le fond entre la mère et le fils, croix dont le montant, planté dans le sommet d'un A, est enlacé de la lettre S.

De la plus fruste à la plus raffinée, de la plus ancienne, presque byzantine, qui trône entre les quatre animaux symboliques, jusqu'aux

saintes femmes qui se désolent devant le cadavre du Christ, — nous omettons à dessein les figures sans âme du seizième et du dix-septième siècle, — toutes les manifestations d'art que nous venons d'examiner sont très différentes de celles que l'on nous montre aujourd'hui. Ne nous en étonnons pas. Imbus de l'idée chrétienne et soucieux de la propager, les vieux imagiers, qu'une religion, une éducation et des mœurs très étrangères à celles des anciens éloignent autant que possible de leur divine sérénité, ne cherchent pas à exprimer la beauté physique qui était le but de l'art grec; mais, spiritualistes par essence, ils sont uniquement épris de l'idée. Ils parlent à l'esprit et, par l'esprit, au cœur; subordonnant à l'expression cette forme et ces proportions considérées, avant et après eux, comme si capitales, ils s'arrêtent dès qu'ils croient avoir exprimé leur pensée, même s'ils ont estropié un membre, démesurément allongé un cou ou mal attaché une extrémité. Ils ne prennent de la nature que ce qui leur est nécessaire pour réaliser leur rêve et, loin d'être, comme beaucoup d'autres, les esclaves de leur modèle, l'interprètent dans la plus large mesure et s'en inspirent exclusivement. Uniquement préoccupés du caractère qu'ils veulent donner à leurs figures, ils négligent tout ce qui leur paraît ne pas contribuer à l'accuser. Ils ne peuvent se passer de la forme, mais ils n'y attachent qu'une importance très minime, et c'est parfois à ses dépens qu'ils impriment à leurs œuvres la majesté, la grâce ou la douleur dont si souvent elles sont pleines.

Ces différences sont aussi causées par une déviation de l'art dont notre époque est en partie responsable. La sculpture a pour but évident d'apporter son concours à l'architecture à laquelle elle doit être logiquement subordonnée. Restée presque jusqu'à nous dans ce rôle secondaire, elle s'émancipe maintenant et, ne relevant plus que d'elle-même, n'est plus décorative dans le véritable sens du mot.

Les tailleurs d'images, qui étaient de simples artisans, travaillaient dans les chantiers où ils coudoyaient journellement tout ce qui collaborait à l'œuvre. Ils coopéraient très directement à la bâtisse dont leurs figures, quelque belles qu'elles pussent être, étaient seulement un des nombreux motifs. Astreints à une discipline nécessaire qui n'est plus dans nos mœurs, et, probablement bien plus humbles et bien moins considérés que leurs confrères d'aujourd'hui, ils se pliaient à la volonté maîtresse de l'architecte, qui leur confiait un bloc épannelé et leur

prescrivait la place, les dimensions et les grandes lignes de leur statue. Ils ne jouissaient donc que d'une initiative très relative, sous certains rapports du moins, et ne perdaient jamais de vue le monument, cathédrale ou palais, dont leur exécution, même géniale, n'était qu'un détail souvent sacrifié, un simple accident plus ou moins en vue.

Il n'en est pas ainsi aujourd'hui. Même lorsque leur œuvre doit décorer un édifice, nos artistes, qui ne fréquentent pas les chantiers et répugneraient certainement à la dénomination d'artisans dont se glorifiaient leurs ancêtres, la modèlent dans des ateliers dont la lumière spéciale est très différente de celle des salons annuels, consécrateurs de renommées. Victimes obligées de ces exhibitions contemporaines, ils ne tiennent plus compte de l'effet en place, si capital, et font des choses charmantes vues isolément, qui n'ont parfois aucune parenté avec le milieu auquel elles sont destinées et que le hasard de la vente peut d'ailleurs placer n'importe où. Ils travaillent donc sans se préoccuper de la destination de leurs œuvres et de leur milieu futur, ou même sans le connaître, ce qui n'arrivait jamais aux anciens.

C'est en raison de l'ignorance de ces conditions et de l'absence de mise au point, que nos visiteurs ne tirent pas plus de profit de leur passage dans nos galeries. Ils ont le tort de peser tout ce qu'ils voient dans la même balance, et de s'étonner que des morceaux plusieurs fois séculaires, conçus dans un but très particulier, ne ressemblent pas à ceux qu'on leur montre d'habitude. Le caractère, l'interprétation leur échappent presque toujours, et c'est l'imitation la plus servile qui conquiert le plus de suffrages[1]. Ils possèdent d'ailleurs assez fréquemment cet esprit français, préoccupé surtout de donner à la galerie une haute idée de son érudition, et parlent avant d'avoir observé sans se douter que le contraire vaudrait infiniment mieux. Très différents de ce public étranger dont ils s'amusent, public infiniment respectueux des choses de l'art et qui ne demande qu'à s'instruire, ils rendent *ex cathedra* des jugements sans appel !

S'ils venaient à nos sculptures avec plus de simplicité et dans le but de les bien voir, de les comprendre et de les aimer, ils goûteraient des

1. Que de gens nous ont vanté cet abominable Campo Santo de Gênes où l'imitation sévit si cruellement, que l'on distingue des initiales sur la coiffe du chapeau d'un monsieur en marbre blanc debout devant une morte! « La dentelle en est si bien imitée que l'on y reconnaît du point d'Angleterre. »

joies qu'ils risquent fort de ne pas connaître. Elles leur ouvriraient toutes grandes les portes d'or du rêve, leur permettraient d'échapper un moment aux angoisses de la vie, et leur dévoileraient, s'ils savaient comprendre leur muet langage, l'état d'âme de nos ancêtres et l'histoire de notre ville.

Les innombrables trésors de Martres, volontairement mutilés par les chrétiens d'abord et les Vandales ensuite, les initieraient à la grandeur romaine; quelques-uns de nos sarcophages, au faste du royaume éphémère qui eut Toulouse pour capitale; nos précieuses pierres romanes à la jeune floraison d'art que faucha Simon de Montfort, et l'extrême rareté des vestiges du treizième siècle à l'inféconde durée de la guerre de l'Albigeois. Ils verraient refleurir la grâce tanagréenne dans les Vierges gothiques, retrouveraient la formule grecque dans les draperies de certains apôtres, et compatiraient aux douleurs, nouvelles dans l'art, des personnages du quinzième siècle. Des pierres inscrites de toutes les époques leur révéleraient des noms ignorés, et les cippes gallo-romains des dieux que l'on ne connaît pas. Ils liraient des blasons d'ouvriers obscurs et de personnages illustres, et jugeraient, à l'abondance des débris d'architecture qui jonchent le cloître et la salle capitulaire, des splendeurs défuntes de notre ville. Ils seraient surpris de voir s'épanouir, sur les frises de la Daurade, le lotus de l'Inde et l'iris syrien, et de retrouver, à toutes les époques et presque dans tous les styles, la feuille d'acanthe de Callimaque.

Et, quand ils auraient touché du doigt ces manifestations si diverses du génie de leurs ascendants, entendu le halètement de ces travailleurs à jamais inconnus se continuer de siècle en siècle, quand ils se seraient rendu compte du prodigieux effort intellectuel, de la ténacité, de la peine et du temps qu'ont coûtés toutes ces choses, ils sentiraient leur petitesse et connaîtraient le désir du mieux.

Plus respectueux alors de l'œuvre, parce qu'ils sauraient davantage et que la science engendre le doute, ils apporteraient, eux aussi, leur pierre à l'édifice que l'humanité laborieuse élève à la gloire de l'art, et apprendraient du moins qu'ils ont l'inestimable fortune de pouvoir visiter, quand bon leur semble, un beau cloître, un frais jardin et d'inestimables trésors.

Toulouse, Imp. DOULADOURE-PRIVAT, rue St-Rome, 39. — 6837

TOULOUSE. — IMP. DOULADOURE-PRIVAT, RUE SAINT-ROME, 39.


BY

